

Житомирський державний університет
імені Івана Франка

ЛІТЕРАТУРНИЙ ТВІР: ШЛЯХИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПОЕТИКИ

Збірка статей

За редакцією проф. *О. С. Чиркова*

*Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради
Житомирського державного університету імені Івана Франка
(протокол № 5 від 25 листопада 2005 року).*

Рецензенти:

Л. К. Оляндер - доктор філологічних наук,
професор, почесний академік АН ВІН України
(Волинський державний університет імені Лесі Українки, м. Луцьк);

В. Л. Удалов - доктор філологічних наук, професор,
академік АН ВШ України (Волинський державний університет
імені Лесі Українки, м. Луцьк).

Літературний твір: шляхи дослідження поетики // Збірка статей
Л 64 (Г. Ф. Бондаренко, Г. І. Соболевська, Н. І. Астрахан, Н. В. Євченко та ін.)
За ред. проф. О. С. Чиркова. - Житомир: «Полісся», 2006. - 220 с.

ISBN 966-655-182-9

Збірка статей являє собою цілісну книгу, присвячену поетиці літературного твору. Поетична мова літератури як мистецтва слова - явище складне та багаторівневе, що зумовлює варіативність шляхів інтерпретації літературного твору. Хоча принципи аналізу художнього тексту мають відповідати об'єктивним особливостям його структури, інтерпретація літературного твору завжди залишається особистішою. Кожен з авторів збірки обирає свій шлях дослідження поетики літературного твору, що відображає множинність сучасних літературознавчих підходів до потрактування літературних явищ.

Усі статті характеризуються увагою до формальних аспектів твору, нюансів структурної організації художнього тексту, жанрової специфіки. Окремі літературні твори розглядаються як цілісні явища, що входять до цілісності іншого порядку - цілісності творчості письменника, літератури певної культурної доби, художнього напрямку, стилю. Об'єктом інтерпретації у збірці стають твори авторів різних культурних епох, різних національних літератур. Таким чином, збірка статей мозаїчно відтворює головні тенденції літературного розвитку Нового часу.

Книга може бути цікавою не тільки для студентів-філологів та вчителів зарубіжної літератури, але й для широкого кола шанувальників мистецтва слова.

ББК 83.01

8

© О. С. Чирков, Г. Ф. Бондаренко,
Г. І. Соболевська, Н. І. Астрахан,
Н. В. Євченко, М. М. Яценюва,
Т. Г. Тименко, З. М. Ржевська,

ISBN 966-655-182-9

• Л. В. Закалюжний, Ю. Ю. Місник,
М. Л. Ліпісівицький, О. В. Коляда, 2006.

Зміст

Суб'єктивно авторське свавілля, або Мистецтво інтерпретації. (О. С. Чирков).....	5
---	---

I

Прояви авторської свідомості у вступних есе роману Генрі Філдінга «Історія Тома Джонса, знайди». (Г. Ф. Бондаренко).....	12
--	----

Своєрідність жанру філософської повісті в літературі епохи Просвітництва (Вольтер - Д. Дідро). (Г. Ф. Бондаренко).....	25
---	----

Роль авторської суб'єктивності у формуванні жанрової своєрідності ліричного оповідання І. О. Буніна. (Г. І. Соболевська).....	41
--	----

«Чарівна гора» Т. Манна: між реалізмом і модернізмом. (Н. В. Євченко).....	56
---	----

Авторські інтерпретаційні моделі та їх програми в прозі Антуана де Сент-Екзюпері (на матеріалі книги «Планета людей» та казки «Маленький принц»). (Н. /. Астрахан).....	69
--	----

Жанрово-стильові особливості роману Кобо Абе «Людина-коробка». (Н. В. Євченко).....	90
---	----

Особливості міфопоетичного мислення в новелі Х. Л. Борхеса «Троянда Парацельса». (Н. І. Астрахан).....	105
--	-----

Магічні реалії «Рекреацій»

Ю. Андруховича. (М. М. Ячменьова)—————118

II

Шарль Бодлер -

переддень авангардизму (Т. Г. Тищенко)—————126

Авторське «я» в ранній ліриці

В. Маяковського, або Портрет

душі поета. З. М. Ржевська)--- 133

III

Історична драма-хроніка

Вільяма Шекспіра «Річард III»:

пошуки форми. (Л. В. Закалюжний)—————143

Мотив християнської благодаті

як філософська основа драми

Г. Ібсена «Пер Гюнт». (Ю. Ю. Місник)—————152

Драматична сцена:

жанрові ознаки. (М. Л. Ліпівіцький)—————174

«Маленька людина : das Man».

Міфопоетична опозиція

у драматургії абсурду. (О. В. Коляда)—————184

«Пігмаліон» Тауфіка аль-Хакіма,

або Про позиціювання драматурга.

(О. С. Чирков)—————201

Відомості про авторів—————218

**Особливості міфопоетичного мислення
в новелі Х. Л. Борхеса «Троянда Парацельса»**

«В майстерні, що займала цілий підвал, Парацельс молив Бога, свого невизначеного Бога, будь-якого Бога, щоб той послав йому учня», - цією фразою починається новела Хорхе Луїса Борхеса «Троянда Парацельса» [1:204-207], що увійшла в цикл «25 серпня 1983 року» (1983). Слово «Бог» тричі повторюється в першій фразі новели не випадково. Саме взаєминам між людиною і Богом, які є серцевиною людської культури, присвячений прихований, сутнісний сюжет інтелектуальної новели Борхеса. Тричі повторюючи слово «Бог», Борхес не стільки натякає на християнську триєдність, скільки акцентує увагу на значущій для нього ідеї «невизначеності» Бога, протиставленій визначеності людини. Ця визначеність пов'язана з конкретністю людського буття - визначеністю предків та батьків, часу народження, прикмет зовнішності, обставин життя тощо. За законами художнього світу Борхеса від цієї визначеності в новелі залишається лише ім'я, яке має людина, але якого не має Бог.

Ім'я «Парацельс» викликає у читача цілу низку асоціацій. Парацельс - швейцарський філософ та дослідник природи, який жив в епоху Відродження (роки життя 1493-1541). Не згадуючи повного імені реальної історичної особи (Пилип Ауреол Теофраст Бомбаст фон Тогенгейм), Борхес використовує в художньому тексті новели своєрідний ярлик, яким, згідно з традицією, що склалася, означається ця особа в історії культури. Ім'я «Парацельс» сприймається як знак причетності до істини, посвяти, володіння особливим знанням про людину і світ, з набуттям якого для сучасного читача пов'язується перехід від середньовіччя до Відродження, що від неї, власне, сучасний європейський читач і веде свій культурний родовід.

Інтелектуальна новела Борхеса, присвячена міфології культури, відтворює логіку міфологічного мислення. Будуючи своєрідну міфопоетичну модель культури як створеного людством світу, середовища буття, письменник використовує «логіку бриколажу». «Для міфопоетичної картини світу,- зазначається у енциклопедії "Міфи народів світу",- характерна так звана логіка бриколажу (від фр. *bricoleur* - "грати відскоком", тобто користуватися обхідним шляхом для досягнення поставленої мети). В надрах міфопоетичної свідомості вироблюється система бінарних (двоїстих) розрізнявальних ознак, набір яких виявляється найбільш універсальним засобом опису семантики в міфопоетичній моделі світу й зазвичай включає у себе 10-20 пар протиставлених одна одній ознак, які мають відповідно позитивне та негативне значення» [2:162]. Особливість міфопоетичного мислення Борхеса полягає у тому, що його об'єктом виступає не світ природи, реальність першого порядку, а реальність вторинна, світ людської культури. Письменник протиставляє не явища та ознаки, а поняття про них, кожне а яких є надзвичайно значущим у контексті загальнолюдської системи культурних цінностей.

Так, перша фраза новели задає логіку антиномічного міфологічного мислення, протиставляючи віддзеркалену у наявності імені визначеність *людини* невизначеності *Бога*. За думкою К. Леві-Строса, міфологічне мислення, розвиваючись з «усвідомлення певних протилежностей», «прагне надалі до їх подолання, медіації» [3:161]. Поняттям-медіатором, посередником між *людиною* та *Богом* у контексті першої фрази новели виступає *молитва*. *Молитва* звернена від *людини* до *Бога*, вона наближує не тільки *Бога* до *людини*, а й *людину* до *Бога*. Якщо вважати, що в процесі *молитви* відбувається лише автокомунікація у лотманівському розумінні цього слова, її наслідком є «переформування самої особистості» [4:172] того, хто молиться, не тільки його самоусвідомлення, а й формування внутрішньої готовності до подій, які сприймаються як бажані. Це

означає, що *молитва* скерована не тільки знизу догори, від землі до неба, від *людини* до *Бога*, але й від визначеного сьогодення до невизначеного майбутнього, яке саме в процесі *молитви* визначається, прояснюється. Таким чином, *молитва* свідчить про мету, яку ставить перед собою людина, і щирість, сердечність *молитви* показує, наскільки бажане є необхідним. Новела Борхеса неначе перевіряє дійсність бажання Парацельса мати учня. Якщо Парацельс, зморений утомию, «забув про своє *моління*», автор пам'ятає про нього.

Щільна словесна тканина борхесової прози переплітає вихідне протиставлення *людини* та *Бога* з іншими: *низ* і *верх*, *тітьма* та *світло*, *учень* та *вчитель*. Поняття-медіатори особливо підкреслюються, акцентуються письменником, саме з ними пов'язані дії, які має здійснити і здійснює Парацельс. Так, Парацельс не тільки *молиться*, а й забуває про своє *моління*; важко піднімається вгору «короткими гвинтовими *сходами*»; не має сил запалити, але, врешті-решт, запалює *світильник*.

Сходи [2:50-51] - універсальний міфопоетичний образ зв'язку *верху* та *низу* - одного з головних міфологічних протиставлень [5:233-234], яке відображає структуру світу, світову вертикаль. «На землі, в середньому світі (рідше - на небі), знаходиться початок сходів, що визначає напрям руху - вгору, на небо, або вниз, у підземний світ,- зазначається в енциклопедії "Міфи народів світу". - У цілісній моделі світу на землі знаходиться центр сходів, або їх еквівалентів [золота нитка (т. зв. *catena aurea*), мотузка, вісь світу (*axis mundi*), веселка]» [2:50]. Майстерня Парацельса не випадково міститься у підвалі - втома, самотність, слабкість, сон, ніч захоплюють його, наближають до смерті. Саме близькість смерті зумовлює *молитву* про учня, якому можна було б передати набуті знання. Необхідність відкрити двері незнайомцю примушує Парацельса повернутися до життя. З іншого боку, *сходи*, якими піднімається Парацельс, - це духовні *сходи*, завдяки ним можливе сходження духу, Наближення *людини* до *Бога*. Цікаво, що *сходи* Парацельса є

гвинтовими - їх форма символічна, адже спіраль у міфології культури - це модель діалектичного мислення, гегелівська ілюстрація до сутності розвитку.

Світильник виступає медіатором щодо протиставлення *світла* та *тіьми*, присутнього практично у всіх міфологічних системах. Характерно, що це не християнська свіча, що символізує душу людини, а саме «залізний *світильник*». Рукотворне світло Парацельса спирається на цивілізаційні досягненні людства, але не обмежується ними: вогонь, що палає у каміні (і викликає прометеєвські асоціації), названо слабким, його відблиски лягають на підлогу «невпорядковано» - хаотично. Залізний *світильник* символізує світло свідомості Парацельса, яке долає протиріччя між гносеологічною *тітьмою* та гносеологічним *світлом*, розчиненням у хаосі та причетністю до побудови космосу.

Протиставлення учень - *учитель*, згідно з логікою художнього мислення Борхеса, опосередковується поняттям *Мистецтво* (в тексті - з великої літери). Невідомий, який йшов до Парацельса три дні та три ночі, бажає стати його учнем, аби оволодіти *Мистецтвом*. Поряд з вихідним протиставленням *людина - Бог* протиставлення учень - *учитель* набуває додаткового значення. Мається на увазі не лише бажане (або небажане) і внаслідок цього можливе (або неможливе) навчання невідомого у Парацельса, але й навчання *людини у Бога*. Загальновідома християнська традиція називати *Бога*, що в образі *людини* з'явився серед людей, учителем. Саме так називають Христа апостоли - *учні*. Буквальне значення грецького слова апостол - «посланець» - набуває в підтексті новели Борхеса парадоксального звучання, адже учня посилає (у російському перекладі І. Петровського використовується дієслово «ниспослать» - послати *донизу*) Парацельсу його невизначений *Бог* у відповідь *на молитву* (скеровану догори, *уверх*). У той же час мотив учнівства людини у Бога - універсальний для людської культури взагалі. Кожна культурна епоха пропонує характерну саме для неї інтерпретацію

цього мотиву (наприклад, можна порівняти давньогрецький культ бога Аполлона з висунутим Ніцше тлумаченням взаємин між «аполлоновським» та «діонісійським» началом у мистецтві або згадати погляд романтиків на мистецтво як аналог дії креативних сил самої природи).

Зазначимо, що логіка антиномічного міфологічного мислення підпорядковує собі, вбирає у себе практично всю словесну тканину новели. Буквально поряд з проаналізованими протиставленнями присутні інші (*ніч* та *день*, *Захід* та *Схід*), які іншим дослідником, можливо, не сприймалися б як додаткові. Звернемо особливу увагу на чисто борхесівське протиставлення, яке від початку відтіняє різницю між Парацельсом та невідомим. Якщо Парацельс дійсно втомлений, невідомий «*має вигляд* втомленого». Думка про сумнівність зовнішнього, того, що можна безпосередньо побачити очима, про протилежність очевидного та сутнісного утворює фундамент художнього світу Борхеса.

Справа тут не лише в реальній сліпоті Борхеса, що поступово втрачав і, врешті-решт, втратив зір. «Сліпий для нього, - пише Б. Дубін, - це не просто той, хто *не бачить* (поодинокі випадковості, що не має сенсу, окрім халепи), а той, хто *не дивиться*. Говорячи інакше, Гомер, Демокрит або Мільтон, чий тіні постійно виникають у віршах та прозі Борхеса, це ті, хто дивиться не назовні, на видимий світ, ті, хто бачить невидиме, націлений на нього. Сліпота письменника чи мислителя - це зосередженість на невидимому» [6:13]. Оскільки в європейській культурній традиції, де домінує «декартівський принцип очевидності», де зір відіграє верховну роль «у конструкції свідоцтва про реальність - чи то у філософії, чи то у мистецтві» [6: 19], *людина* - це передусім точка зору, можна сказати, що Борхес намагається перебільшити гносеологічні можливості людини, помислити те, що неможливо не тільки побачити, але й уявити. Це постійне перебільшення власної сутності, уможливлення неможливого складає феномен людини - тобто феномен людської культури. Творчість Борхеса вражає косміч-

ним, всесвітнім «поглядом» на буття, що примушує згадати думки Гегеля про самопізнання абсолютного, що здійснюється через еволюцію людської свідомості.

Невідомий, що «*мав вигляд втомленого*», прийшов до Парацельса з двома речами - *золотими дублонами* та *Трояндою*. Ці речі нерівнозначні, про що свідчить реакція Парацельса на їх появу: до *золотих дублонів*, яких багато, Парацельс повернувся спиною (і саме в цю мить запалив *світильник*), але «*Троянда його збентежила*». *Золоті дублони* - це все, що є у невідомого, тобто у нього немає нічого, крім грошей, за які, як стверджував Кнут Гамсун, нічого не можна купити. Невідомий піде від Парацельса з тим, з чим прийшов, забравши з собою свої гроші, за які неможливо купити ні *вчителя*, ні його знання. «Ти вважаєш, я можу винайти камінь, що перетворює всі елементи на *золото*. Ні, не *золото* я шукаю, і якщо для тебе важливим є *золото*, тобі ніколи не стати моїм *учнем*», - говорить Парацельс. Пояснюючи своє прагнення оволодіти Мистецтвом, називаючи монети знаком «жаги до праці», невідомий декларує своє бажання пройти по дорозі, яка «веде до *Каменя*». Відомо, що в епоху середньовіччя алхіміки шукали філософський камінь, який вважався здатним перетворювати на золото всі елементи і в той же час був символом істини. Таким чином, *золоту* протиставляється *істина* (у прозі Борхеса найсуттєвіше слово може взагалі не бути присутнім у тексті), а *камінь* виявляється посередником між ними. Тому, можливо, слово камінь пишеться у тексті новели і з маленької літери (коли йдеться про шлях до *золота*), і з великої (коли мова йде про *істину*).

Якщо невідомий вживає слово «дорога», Парацельс говорить про *Шлях*, про те, що кожен крок на Шляху має бути *метою*. На питання гостя про існування мети Парацельс, називаючи себе фантазером (у той час як критики, «скоріше ниці, ніж чисельні», величають його брехуном), відповідає: «Так, *Шлях* існує». Таким чином, протиставлення *кроку* та *мети* знімається поняттям *Шлях*: людина робить лише *крок*, але *крок* за *кроком* складається у *шлях*.

Намагаючись підтримати бесіду з Парацельсом, невідомий теж вдається до протиставлень: він протиставляє пустелю та землю обітовану. Проблема мови, взаєморозуміння підкреслюється у новелі тим, що герої переходять з латини на німецьку. Якщо латина сприймається як мова посвячених, сакральна мова (першим заговорив Парацельс, отже латиною герої говорять за його ініціативою), німецька мова виявляється протиставленою латині як мова варварська, профанна, що відповідає середньовічній мовній практиці. Перехід від латинської мови до німецької відбувається в той момент, коли гість починає вимагати у Парацельса доказів його майстерності - *дива*.

Гість хоче спалити *троянду*, щоб Парацельс *воскресив* її «силою своєї магії»: «Дозволь мені побачити це диво власними очима. Здійсни його, і я твій». Вимоги невідомого дають Парацельсу привід протиставити *довірливість* та *віру*. Між *довірливістю* та *вірою* - *диво*. *Довірливість* вимагає *дива* і покладається на власні очі. Але вище вже йшлося про недовіру Борхеса до очевидного, того, що можна побачити очима. З іншого боку, саме віра дає можливість здійснити диво. Таким чином, *довірливий* ставиться до *дива* пасивно, споглядально, а *віруючий* - активно, творчо. «Саме слово "диво", - пише О. Ф. Лосєв, - у всіх мовах вказує саме на цей момент подиву з *приводу того, що явилось та відбулося* (курсив О. Ф. Лосєва) - лат. *miraculum-miror*, нім. *Wunder-bewundern*, слов'янське *чудо*. Диво має в основі своїй, таким чином, характер *оповіщення, проявлення, звістки, свідчення, чудесного знамення, маніфестації, неначе пророцтва, розкриття*, а не *буття* самих фактів, не прихід самих подій. Це - модифікація смислу фактів і подій, але не самі факти та події. Це - певний метод *інтерпретації* історичних подій, а не пошук будь-яких нових подій як таких» [7:147]. Отже, можливість побачити диво не забезпечується просто наявністю очей, але зумовлюється знанням, розумінням *істини*, можливістю її висловити.

Особливого значення набуває в новелі Борхеса образ *троянди*, яку знищує невідомий і має відродити Парацельс. За думкою Умберто Еко, висловленою у авторському коментарі до роману «Ім'я троянди», образ *троянди* має так багато символічних значень, що вже практично не має ніякого [8:429]. Відомо, що «в Греції, Римі, Китаї, а пізніше у низці германомовних країн троянда стала квіткою, пов'язаною з похоронами, зі смертю», а з іншого боку, «троянди на могилах мучеників відсилають до ідеї воскресіння» [2:386]. *Троянда* в мистецтві взагалі та в літературі зокрема виступає як універсальний символ світу; «знаменує досконало "божественну" гармонію світобудови»; [2:386]. В новелі Борхеса *троянда* характеризується як жива. Вона є божественним творінням природи, в той час як *золоті дублони*, які також приносить невідомий до Парацельса, - людський винахід. *Золоті дублони*, з одного боку, і, з іншого, *троянда*, проявляють сутність людини, поєднання в ній матеріального та духовного, людського і божественного начал. Учень, не вагаючись, кидає *троянду* у вогонь, знищує її, чого, як можна здогадатися, ніколи не зробив би Парацельс. Оскільки *троянда* є також одним з атрибутів Христа, символом праведності, вчинок *учня* символічно віддзеркалює подію розп'яття, а через неї - скеровану на знищення світу та самознищення руйнівну енергію, носієм якої виявляється людство у масі своїй.

Саму ідею знищення Парацельс піддає сумніву. «Невже *дещо* може бути перетворене у *ніщо*?» - запитує він. Між протиставленими *дещо* та *ніщо* знаходиться *перетворення* {метаморфоза}. Одне з оповідань Борхеса має назву «Від дехто до ніхто». В ньому, між іншим, письменник коментує думки Іоанна Ірландського, який використовує для визначення Бога слово «*nihilum*», тобто «ніщо»: «Бог є першопочаткове ніщо, з якого почалося творіння, *creato ex nihilo*, прірва, в якій виникли прообрази речей, а потім речі. Він є Ніщо й ще раз Ніщо, й ті, хто Його так розуміли, ясно відчували, що бути Ніщо - це більше, ніж бути Хто або Що» [9:456]. Таким чином, смерть, знищення -

це злиття з Богом: «Бути чимось одним обов'язково означає не бути усім іншим, і смутне відчуття цієї істини навело людей на думку про те, що не бути - це більше, ніж бути чимось, і що в певному сенсі це означає бути всім» [9:457]. Таким чином, протиставлення між *кінцевим* (смертним) *дещо* та *вічним ніщо* знімається шляхом *метаморфози*, кінець може стати початком нового творіння, відродження у новій формі. Звертаючись до гостя, Парацельс зауважує: «Якщо кинути троянду на вугілля, ти вирішиш, що вона згоріла, а *попел* справжній. Але я тобі відповім, що *троянда вічна* і що змінюється лише її вигляд. Варто мені сказати одне лише слово - й ти знову побачиш її».

Слово - це поняття, до якого веде художня логіка новели Борхеса. Саме *словом* Парацельс може воскресити *троянду* з *попелу*, у що не здатен повірити невідомий, який покладається на перегонні куби та інше алхімічне знаряддя. Протиставляючи смертність усього у цьому химерному світі вічності потойбічного, гість не усвідомлює хибності, штучності цього протиставлення. Він не сприймає думку Парацельса про те, що люди живуть у «незримому раю», який не можуть побачити через первородний гріх. Замість того, щоб поцінувати притаманне Парацельсу вміння «бачити» незриму *істину*, тобто усвідомлювати, розуміти, встановлювати зв'язки між усім, що існує, можливість чого забезпечується саме володінням *словом*, він зупиняється на думці, що Парацельс «шарлатан, вбогий мрійник», що «вся його знаменита магія - брехня». В кінці новели читач дізнається про ім'я гостя. Прощаючись з Парацельсом і зверхньо відчувачи жалість до вчителя - «такого шанованого, жалюгідного і в кінцевому рахунку такого пустого», гість думає: «Так хто він такий, Іоганн Гризебах, щоб насмілитись кощунствено зірвати маску, під якою пустота?» Як свідчать коментарі, Борхес використовує ім'я німецького письменника та історика літератури, знавця творчості Шопенгауера, тобто ім'я вторинне, практично невідоме в історії культури. За Думкою Милорада Павича, від істини «неможливо отримати

більше, ніж ви у неї вклали» [10:22]. Розповідаючи про учнівство, яке не відбулося, Борхес підкреслює, що нікого нічому неможливо навчити, можна лише навчитися, що навчатися треба у вічного Вчителя, у самої природи, у божественної світобудови, сповненої гармонії і сенсу.

Зазначимо, що хоча гість виявився непричетним до *дива*, здійсненого Парацельсом, саме він приніс у майстерню до самотнього *вчителя* живу *троянду*. Тобто Іоганн Гризебах дав привід Парацельсу піднятися сходами майстерності, запалити *світильник* свідомості та перед тим, як «загасити лампу й опуститися у втомлене крісло», тихо промовити над «ніжним *попелом*» якесь слово. Свідком та співучасником *воскресіння троянди, учнем* Парацельса, може відчувати себе читач новели Борхеса, якщо схоче, тобто якщо виявиться готовим до цього. Феномен буття літературного твору передбачає співтворчість автора та читача, бажання та здатність останнього йти слідами першого. Момент рефлексії Борхеса з приводу вірогідності події діалогу між автором та читачем, безумовно, має місце в новелі, що відповідає настановам постмодернізму. Автор наділяє Парацельса автобіографічними рисами - старістю (Парацельс не дожив до глибокої старості, на відміну від Борхеса), втомою. Але зрозуміло, що визначеність героя та автора новели, людська визначеність та конкретність, долаються в процес спільно здійснюваної роботи над ідеєю Бога, до якої, за задумом автора, може залучитися і читач. «Піклуватися про бога», - пише Т. Манн, пояснюючи сутність роману-міфу "Йосип та його брати", - означає усіма силами своєї душі слухати веління світового розуму, прислухатися до нової істини та необхідності, і звідси витікає особливе релігійне поняття про глупоту: глупоту перед богом, яка не знає цієї турботи» [11:714]. Усвідомлення різниці між «глупотою перед богом» та «мудрістю перед богом», яке не дається гостю у новелі Борхеса, для читача може стати першим кроком на *шляху до істини*.

Очевидно, що всі ключові поняття та образи новели утворюють чітку ієрархію, що відповідає логіці бриколажу, принципам міфологічного мислення. Цю ієрархію можна відобразити схематично:

<i>Людина</i>	<i>молитва</i>	<i>Бог</i>
<i>низ</i>	<i>сходи</i>	<i>верх</i>
<i>пітьма</i>	<i>світильник</i>	<i>світло</i>
<i>учень</i>	<i>Мистецтво</i>	<i>вчитель</i>
<i>золото</i>	<i>камінь</i>	<i>істина</i>
<i>крок</i>	<i>Шлях</i>	<i>мета</i>
<i>довірливість</i>	<i>диво</i>	<i>віра</i>
<i>смерть</i>	<i>воскресіння</i>	<i>вічність</i>
<i>дещо</i>	<i>перетворення</i>	<i>ніщо</i>
<i>попіл</i>	<i>слово</i>	<i>троянда</i>

Слова *людина, низ, пітьма, учень, золото, крок, довірливість, смерть, дещо, попіл* характеризують людське існування, різні його аспекти, пов'язані між собою. *Людина* - поганий *учень* божественної природи, тому що обожнює *золото*, тобто живе у *пітьмі* глупоти перед Богом, *довіряє* лише своїм очам і не бачить далі одного *крока*. Визначеність людського існування, позначена словом *дещо*, виявляється у *смертності*, кінцевості *людини*, від якої на матеріальному рівні залишається врешті-решт лише *попіл*.

Слова *Бог, верх, світло, вчитель, істина, мета, віра, вічність, ніщо, троянда* пов'язані з уявленням про божественну світобудову, причетність до якої прагне відчувати *людина*. Значення кожного окремого слова розкривається передусім через зв'язки з іншими, про що йшлося вище. Зрозуміло, що і автор, і герой, і читач - люди, отже на сферу, описувану вказаними сло-

вами, можна лише натякнути, так як натякає нам на неї Творець кожним своїм творінням, наприклад, *трояндою*.

Слова *молитва*, *сходи*, *світильник*, *Мистецтво*, *камінь*, *Шлях*, *диво*, *воскресіння*, *перетворення*, *слово* виявляються своєрідними медіаторами, посередниками, саме завдяки ним знімається, долається протиріччя між *людиною* та *Богом*, відбувається наближення *Бога* до *людини* та *людини* до *Бога*. Всі ці слова пов'язані зі світом людської культури, другої природи, дому людського буття, збудованого зусиллями людського духу. *Мистецтво*, серцевина культури, - це завжди *молитва*, звернена від *людини* до *Бога*, *сходи*, якими піднімається людський дух, *шлях*, що веде до *світла істини*, допомагає усвідомити мету людського існування. *Диво воскресіння* від *смерті* та *вічного перетворення* відкривається *людині* завдяки феномену *слова*.

Мартін Хайдеггер назвав мову домом буття [12:272]. *Слово*, залишаючись постійно об'єктом різнохарактерних досліджень, не втрачає ореолу таємниці. Напевно, неможливо краще висловитись про його значущість, ніж це зроблено у першій фразі Євангелія від Іоанна, яка саме через слово визначає сутність стосунків між *людиною* та *Богом*. В контексті новели Борхеса троянда - створена природою і відроджена людиною завдяки єдиному слову, - сприймається як символ світу, в якому досягнено єдність між *людиною* та *Богом*, світу людської культури. Таким чином, новела «Троянда Парацельса», як і будь-яка інша новела, оповідання, поезія Борхеса, перетворюється на притчу про «слово, письмо, оповідування, літературу, в середину якої разом з тим загорнута ще й парабола про людину, її свідомість, саму здатність відчувати, розуміти, мислити» [6:7].

Для людської культури, за думкою О. Ф. Лосева, «весь світ та всі його складові моменти, все живе та неживе, однаково є міфом й однаково є дивом» [7:160]. Поеднання художнього та міфологічного мислення дає Борхесу змогу на дуже невеликому просторі новели (три з половиною сторінки) створити по-

нятійно-образну сітку, якою виявляється можливим охопити сутність людської культури.

Структура художнього тексту новели, таким чином, максимально наближена до структури міфологічного мислення, так званої логіки бриколажу, яку відображає запропонована нами схема. Ця схема з відповідним мінімально необхідним для розуміння коментарем виступає в якості аналітичної моделі художнього тексту новели. В той же час вона може послужити основою для інтерпретації новели «Троянда Парацельса», якою, по суті справи, є дана стаття, що, безумовно, не може претендувати на вичерпне розуміння новели, а є лише одним з вірогідних наближень до неї.

ЛІТЕРАТУРА

1. Борхес Х.Л. Письмена Бога. - М.: Республика, 1994. - 510 с.
2. Мифы народов мира. Энциклопедия. (В 2 томах). Гл. ред. С.А. Токарев. - М.: Советская энциклопедия, 1982. - Т. 2. К-Я. - 720 с.
3. Леви-Стросс К. Структура мифов // Вопросы философии. - 1970. - № 7. - С. 151-183.
4. Лотман Ю.М. Семиосфера. - С.-П., 2001. - 704 с.
5. Мифы народов мира. Энциклопедия. (В 2 т.) Гл. ред. С.А. Токарев. - М.: Советская энциклопедия, 1980. - Т. 1. А-К. - 672 с.
6. Дубин Б. Зрелость, слепота, поэзия / Борхес Х.Л. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2: Новые исследования: Произведения 1942-1969 годов. - СПб.: Амфора, 2000. - 846 с.
7. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. - М.: Политиздат, 1991. - С. 525. - {Мыслители XX века}.
8. Эко У. Имя Розы: Роман. - М.: Кн. Палата, 1989. - 486 с.
9. Борхес Х.Л. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2: Новые исследования: Произведения 1942-1969 годов. - СПб.: Амфора, 2000. - 846 с.
10. Павич М. Хазарский словарь: Роман-лексикон. Мужская версия / Пер. с серб. Л. Савельевой. - СПб.: Азбука, Амфора, 1999. - 352 с.
11. Манн Т. Иосиф и его братья. Том второй. - М.: Правда, 1991. - 720 с.
12. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления: Пер. с нем. - М.: Республика, 1993. - 447 с. - (Мыслители XX века).